

Populären Tanz teilen durch Forschungspraxis

Das interaktive Tanzinterview als Methode zur Erforschung von angolanischem Kudurotanz

Stefanie Alisch

Zum Einstieg

*Luanda, 23.06.2012. Noch zehn Wochen bis zur ersten Wahl in Angola seit 1992. Überlebensgroße Porträts von Kuduristas genannten Künstler*innen des elektronischen Tanzmusik-Genres Kuduro (dt. »harter Hintern«) zirkulieren auf blau-weißen Minibus-Taxis durch die Mega-City am Atlantik. Um Menschen zum Urnengang zu animieren, lächeln die Popstars von Postern, die mit dem Logo und den Farben der MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola, dt. »Volksbewegung zur Befreiung Angolas«) markiert sind. Alle gehen davon aus, dass die MPLA die Wahlen gewinnen wird und dass Präsident José Eduardo »Zédu« dos Santos – an der Macht seit 1979 – wieder Präsident werden wird. Trotzdem läuft die Wahlkampagne, denn die MPLA hält ein Theater der Demokratie aufrecht und agiert dafür so, als ob sie Menschen für sich gewinnen will.*

Gemeinsam mit dem erfahrenen Pressfotografen Paulino »Cinquenta« Damião besuche ich am frühen Abend das MPLA-subventionierte Popmusik-Festival Show dos Multidões (»Show der Massen«) im Cidadela-Stadion von Luanda. Eine Bühne mit Sound- und Licht-Technik ist auf dem überdachten Spielfeld aufgebaut. Als Dekoration hängen lediglich ein ca. 15 Meter hohes Porträt des Präsidenten und eine ebenso große Karte von den Rängen.

Auf der Bühne singen und tanzen Popstars aus Angola und anderen afrikanischen Ländern bereits seit mehreren Stunden, als Kuduro-Star Puto Lilas (»Lila Junge«) mit seinen Tänzern auftritt. Puto Lilas präsentiert sich mit angeknüpften Dreadlocks in den Nationalfarben Schwarz, Rot und Gold (gleichzeitig die Farben der MPLA) und einem schwarzen Herrenanzug, der mit Bändern in den gleichen Farben dekoriert ist. Am Mikrofon ruft er »Piko, Piko! Schau, Piko!« und Tänzer Piko wird im Rollstuhl

– bis auf Windeln nackt – auf die Bühne gerollt. Geschoben wird er von einem blondierten Tänzer im hellblauen Skianzug, der die Augen rollt, sein Gesicht verzerrt und mit hohem Muskeltonus vornübergebeugt laufend mit den Gliedmaßen zuckt. Auf der hinteren Bühne klatschen weitere Personen einen ca. 140 bpm schnellen Beat. Puto Lilas skandiert etwas, was ich als »Schau Piko, tanz den alten Mann« verstehe, und Piko reagiert, indem er aus seinem Rollstuhl klettert. Er bläht seinen Bauch über die Windel und stakst mit steifem Körper und mühsamen Schritten über die Bühne. Puto Lilas intoniert: »Schau, das Baby tanzt! Schau, das Baby tanzt!« Piko bleibt stehen, wendet sich dem Publikum zu, schiebt eine Hand von oben in seine Windel und krault sich mit verträumtem Gesichtsausdruck im Schritt. Das Publikum jubelt. Piko fällt rückwärts auf die Bühnenplanken und krampft auf dem durchgedrückten Rücken liegend Hände und Arme in der Luft im gleichen Rhythmus, in dem Puto Lilas ohne Pause seine Anrufung fortsetzt. Dann spricht Puto Lilas eine Schlussformel, die ich in etwa als »Jetzt ganz ruhig« verstehe, und Piko stellt sich mit gesenktem Kopf an den Bühnenrand. Jetzt animiert Puto Lilas einen weiteren Tänzer, indem er »Schau Zédu, mach den Zédu!« intoniert (d.h. »Tanz den Präsidenten!«). Der Tänzer ahmt daraufhin den gravitatischen Gang des Präsidenten nach, während er dem Publikum zuwinkt. Auf die Anrufung »Manganza, Manganza!«¹ hin geht der Tänzer über die Bühne, indem er seine angewinkelten Beine ausladend aus den Hüftgelenken rotiert. Dieses Bild lässt mich an die vielen im Bürgerkrieg von Landminen versehrten Menschen in Angola denken (Alisch/Siegert 2013).

Nach 1,5 Minuten Animation und Tanz ohne Musik fordert Puto Lilas nun »Mach laut, DJ« und harte Kuduro-Beats dröhnen durchs Stadion. Als ob die Musik der Situation zusätzliche Energie zuführt, passieren jetzt viele Dinge auf einmal: Der Tänzer im blauen Skianzug krabbelt über den Bühnenboden, wendet sich mit Locking-artigen Bewegungen dem Publikum zu und vollführt einen Rückwärtssalto, bevor er zuckend ein Bühnengerüst hinauf- und hinunterklettert und anschließend auf einer Lautsprecherbox Kontorsionen vollführt. Gleichzeitig wirft sich Piko mit Rückwärtssalto ins Publikum, wo Pogo-artiger Tanz und Schlägerei nicht voneinander zu unterscheiden sind. Jemand zieht Piko zurück auf die Bühne. Sieben Tänzer schließen mit einer Linedance-artigen Gruppenchoreografie an, die Puto Lilas bei der Darbietung seines Hits »Mana Tocobina« (Puto Lilas 2011) begleitet. Nach 20 Sekunden synchronisiertem Tanz geht es weiter mit parallelen Solo-Performances. Piko stolziert, seinen

1 In Interviews bestätigten mir Kuduristas, dass der *toque* »Manganza« die Bewegungsmuster einer Person mit Gehbehinderung tanzt.

Rollstuhl über dem Kopfhaltend, umher, während ein anderer Tänzer sich in 10 Meter Höhe aufschwankenden Lichtgestängen bewegt ...

Diese Vignette verdeutlicht die komplexe Verstrickung körperlich-tänzerischer Praktiken des Kuduro mit den sozialen und politischen Dimensionen Angolas. Einerseits lenkt diese Beschreibung das Augenmerk auf zentrale Elemente von Kuduro-Tanz wie z.B. ausformulierte Performance-Personas, wiederholte kurze Tanzbewegungen (*toques*), virtuose Solo-Tanz-Passagen (*individual*) sowie kompakte Gruppenchoreografien (*esquema*). Sie verdeutlicht auch, wie hier Praktiken zwischen Tänzer*innen, *animador* am Mikrofon und Publikum geteilt und gemeinsam hervorgebracht werden (Alisch 2019a). Andererseits wird durch Sponsoring, Dekoration und Referenzen auf verbaler, tänzerischer und Kostüm-Ebene die Nähe der Kuduristas zu den politischen Machtnetzwerken Angolas sichtbar. In diesem kurzen Performance-Segment produzieren Kuduristas und Publikum zudem gemeinsam *carga*. *Carga* bedeutet auf Portugiesisch »Ladung«, im elektrischen oder transporttechnischen Sinne, aber auch »schwere Aufgabe«. Im Kuduro steht *carga* für spannungsgeladene Performance in puncto Beats und verbalem Ausdruck, in Tanz, Körpersprache und Styling (Alisch 2017).

Kuduro als Tanz-Musik-Komplex ist *battle culture*: laut, sexy, bunt, mal grotesk, mal aggressiv. Kuduristas betonen, dass sie immer darauf abzielen, Euphorie und maximale Publikumsreaktion zu erzeugen. Obwohl sie sich konventionell widerspenstig und prahlerisch geben, pflegen Kuduristas schon seit den Anfängen des Genres in den 1990er Jahren enge Beziehungen zur Regierungspartei MPLA. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund Kudurotanz mit seinen Performance-Strategien und Widersprüchlichkeiten wissenschaftlich erforschen? Wie verstehen und sprachlich repräsentieren? Um diesen Fragen nachzugehen, stelle ich in diesem Beitrag die Methode des interaktiven Video-interviews vor, die ich entwickelt habe, um tanzend mit Kuduristas Wissen und Bewegung zu teilen. Zunächst bedarf es aber einiger Vorüberlegungen.

Urbaner angolanischer Tanz und Kuduro

Bisher ist die Forschung zu urbanem angolanischem Tanz überschaubar. Ein Fokus liegt auf neo-traditionellen Bühnentanz (Nguizani 2003) und zeitgenössischen Tanz (Jorge 2003; Marques 1999). Kubik (1991) rekonstruiert die

Geschichte des angolanischen Paartanzes Semba. DIAMANG (1958), Carvalho (1989), Jacques dos Santos (2012) und Moorman (2008) erwähnen populäre Tänze in Angola am Rande. Tanz- und Medienforscherin Alexandra Harlig (2015) beschreibt und kontextualisiert Kudurotanzbewegungen auf ihrem Blog auf der Basis von YouTube-Videos, ohne vor Ort teilzunehmen.

In der angolanischen Bevölkerung herrscht ein gespaltenes Verhältnis zu Kuduro. Einerseits ist Kuduro die am weitesten verbreitete Musik- und Tanzkultur des Landes. Geflügelte Worte wie »Keine Party ohne Kuduro« oder »Kuduro ist Leben« begegneten mir immer wieder in Gesprächen. Um diese Breitenwirkung wussten auch die Führungschargen der MPLA unter Dos Santos, wenn sie Kuduristas zu *maratona* (»Marathon«) genannten tagelangen Bierfesten, zur Frontunterhaltung im Bürgerkrieg oder zur Rahmung von Präsidentenreden buchten (Moorman 2014). Die einzige Tageszeitung schrieb entsprechend affirmativ über Kuduro. Andererseits porträtiert das angolanische Feuilleton der privaten Wochenzeitungen Kuduro in einem paternalistischen Ton. Die Namen von Kuduristas werden hier häufig verwechselt oder falsch geschrieben. Begriffe wie Lied, Komposition oder Schöpfer erscheinen in Anführungszeichen, wodurch der Wert von Kuduro in Frage gestellt wird (Jamba 2013). Kuduro wird als »Wegwerfmusik« bezeichnet (Brandão 2013: 39; Manuel 2010: 34). Für Kajim Ban-Gala treibt Kuduro die Entfremdung der angolanischen Jugend von afrikanischen Traditionen voran und – anstatt das fragile Bildungssystem Angolas zu hinterfragen – kommt er zu dem Schluss, dass Kuduro zur »Verblödung des Landes« führt (Ban-Gala 2012: 31). Diese Täter-Opfer-Umkehr verdeutlicht die unter der angolanischen und diasporischen Kulturelite verbreitete blasierte Haltung gegenüber Kuduro. Wenige Gegenstimmen kommen z.B. von Jó Kindanje (2011) oder Agnela Barros (2011). Die Kulturpädagogin erklärt die Diskriminierung von Kuduro in Angola mit einer »eurozentrischen Überempfindlichkeit, die wieder Raum in Angola bekommen hat« (Barros 2011: 7). Agnela Barros eröffnet eine Lesart von Kuduro als Emanzipation von ererbten kolonialen Standards und somit die Möglichkeit, eine »versteinerte und geheiligte Idee« einer »als überlegen angesehenen Kultur« abzulegen (2011: 7). Meistens verharren die Einschätzungen in der Presse jedoch in klassistischen und moralisierenden Anschuldigungen und verpassen so die Möglichkeit, sich ernsthaft mit den klanglichen und körperlich-performativen Praktiken des Kuduro zu befassen. So wird nicht artikuliert, dass Kuduro-

Tänzer*innen ihre eigene Terminologie und Konzepte entwickelt haben wie *Toque, Esquema, Individual*.

Diese voreingenommenen und ungenauen Repräsentationen werfen Fragen auf. Einerseits nach dem Status populärer Tanzkulturen und der Methodik, in der sie erforscht werden können. Andererseits gilt es dabei auch meine eigene Positionierung zu befragen. Wie kann ich als weiße, blonde, weibliche, ostdeutsche Musikwissenschaftlerin und DJ, die seit über 30 Jahren auf Amateurlevel verschiedene populäre Tänze ausübt, an einer adäquaten Repräsentation von Kuduro arbeiten? In Alisch (2017: 28-30, 2021 und 2021a) reflektiere ich, wie gefährliche Afrika-Stereotype in der Forschung reproduziert werden können und wie meine eigene Biografie die Ko-Produktion von Forschungsergebnissen mit Kuduristas prägte. In der wissenschaftlichen Landschaft an der Schnittstelle zwischen Musikethnologie und Popular Music Studies angesiedelt, forsche ich geleitet vom Verständnis, dass Körperbewegung integraler Teil populärer Musik ist (Danielsen 2010: 12). In meiner musikwissenschaftlichen Ausbildung spielte Körperbewegung jedoch kaum eine Rolle. Im Zuge der Forschung entwickelte ich Beziehungen zu marginalisierten jungen Menschen, zu Regierungskritiker*innen, zu Mitgliedern der Kulturelite und der Präsidentenfamilie. So war ich in die lokalen Gegebenheiten Angolas verstrickt und ringe in diesem Text gleichzeitig im Kontext des deutschsprachigen akademischen Feldes um eine adäquate sprachliche Repräsentation von Kuduro-Tanz. Almeida argumentiert, dass solche Positionen »des doppelten Bewusstseins« einen erkenntnistheoretischen Vorteil darstellen, da sie »Standpunkte von den Rändern und aus dem Mainstream« kombinieren (Almeida 2015: 90).

Die hier vorgeschlagenen Systematisierungen basieren auf dichter Teilnahme (Spittler 2001) während meiner Forschungsreisen nach Luanda, Lissabon, Maputo, Johannesburg, Paris und Amsterdam (2011-2013). Diese Methode beinhaltet, dass die forschende Person eine bestimmte Praxis mit anderen ausübt, sich der damit einhergehenden leiblichen Erfahrung aussetzt und dadurch die Sinne schult. In diesem Sinne teilte ich Kuduro-Praxis in Luanda sowohl durch narrative Interviews als auch aktiv partizipierend an Tanztrainings, als Kamerafrau bei Auftritten, als DJ sowie als Ko-Organisatorin der 1. Kuduro International Conference 2012 gemeinsam mit Agneta Barros und Jó Kindanje. Auf dieser Basis entwickelte ich Fragen und führte praxisbezogene Gespräche mit Forschungsteilnehmer*innen. Weil die Forschungsgespräche praxissituierter sind, können die Beteiligten impli-

zites Wissen (*tacit knowing*) eher mobilisieren als in rein verbalen Interviews. Teilen ist grundlegend für die Praxis von Kuduro und somit für seine Erforschung. Im folgenden Absatz stelle ich die aus der Forschung hervorgegangene Methode des *Interaktiven Tanzinterviews* vor.

Das Interaktive Tanzinterview²

Seit 2009 hat Kuduro seine eigene TV-Sendung. In einer wöchentlichen Folge von *Sempre a Subir* (»Immer auf dem Weg nach oben«) demonstriert transgener Kudurista Titica der Moderatorin Carina Gonçalves, wie man bestimmte *toques* tanzt und erläutert, wer den jeweiligen Tanzschritt entwickelt hat (TPA 2 2010). Später beobachtete ich, dass junge Menschen in Luandas Alltagsleben sich ebenfalls auf diese Weise gegenseitig *toques* beibringen.³

Ähnliche Interaktionen ergaben sich auch während meines ersten Interviews mit Kuduro-Tänzer*innen (DJ Man Killa 2011). Und so habe ich weitere Interviews mit Tänzer*innen ebenfalls in diese Richtung gestaltet und diese Methode *Interaktives Tanzinterview* genannt. Dazu montiere ich eine kleine Kamera auf einem Stativ, alternativ hält eine dritte Person die Kamera. Mittels eines halb-strukturierten offenen Interviewformates erkundige ich mich zunächst danach, was die Personen innerhalb und außerhalb von Kuduro machen. Diese Frage stelle ich bewusst schlicht und ganz offen, damit Aktivitäten wie Schule, Studium, Elternschaft, andere Berufe als Tänzer*in sowie andere Aktivitäten zur Sprache kommen. Danach setzte ich einen Erzählstimulus (Küsters 2006: 55) mit der Frage danach, wie

2 Passagen dieses Abschnitts wurden in veränderter Form bereits veröffentlicht in Alisch (2021).

3 Kudurotänzer*innen in Luanda treffen sich regelmäßig zum Training. In vielen Vierteln, an Schulen, in der CELAMAR Galerie probten zur Zeit meiner Forschung Gruppen sogenannten traditionellen Tanz. Mit einer von ihnen, der Kussanguluka Companhia de Artes, durfte ich am Elinga-Teatro regelmäßig trainieren. Die von Ana Clara Guerra Marques geleitete Companhia de Dança Contemporânea führte selbst finanziert zeitgenössische Tanzstücke auf, die sie in der stillgelegten Musik- und Tanzhochschule probten. Um das Jahr 2000 unterrichteten erfahrene Kuduro-Tänzer*innen (z.B. Maquina do Inferno) der Gruppe Os Muchachos de Tony Amado im Santo-Antonio-Gebäude im Innenstadtviertel Bairro Operário Nachwuchstänzer*innen. Obwohl Tanz in Luanda auch formalisiert unterrichtet wird, existiert meines Wissens nach keine ausgearbeitete Pädagogik für Kuduro-Tanz. In Lissabon bieten einige Tanzschulen Kuduro-Tanz an, der allerdings nicht von angolanschen Spezialist*innen unterrichtet wird.

die Einzelnen zu tanzen begonnen haben. Sobald sie eine Tanzbewegung ansprechen, bitte ich darum, dass sie mir diese demonstrieren. Dann richte ich mich neben der Tänzer*in aus, bringe meine Schultern auf eine Linie mit den ihrigen*seinigen und gehe in die für westafrikanischen Tanz typische *Collapse*-Position (Dauer 1983: 235): Knie leicht gebeugt, Beine schulterbreit geöffnet, Oberkörper leicht nach vorn geneigt. Mit erhöhter kinetischer Aufmerksamkeit machte ich mich bereit, mit meinem Körper die Bewegungen der Tänzer*innen aufzunehmen, so als würden wir gemeinsam trainieren. Der körperliche Wechsel von dem bei Interviews oft üblichen frontalen Gegenüber zum Schulterchluss verändert unsere Kommunikation von einer ausschließlich sprachlichen Unterhaltung zu einem erweiterten Modus, der auch kinetische Kommunikation beinhaltet. In diesem Moment, in dem wir uns gegenseitig als tanzende Menschen erkennen, fühlte es sich für mich körperlich so an, als ob etwas an der richtigen Stelle einrastet. So, als würden wir uns zuzwinkern und im Stillen übereinkommen, dass wir beim Tanzen sowohl körperlich als auch intellektuell arbeiten. Wir tanzen gemeinsam in die Kamera, manchmal auch etwas einander zugewandt. Ich mache die gezeigte Bewegung nach und entwickle weitere Fragen, die sich darauf beziehen. Auf diese Weise diskutieren wir, was die *toques* bedeuten können und woher sie kommen. Wir nehmen dabei nicht nur die sprachlichen und tänzerischen Ausführungen der Tänzer*innen auf Video auf, sondern auch meine Umsetzung der *toques* und weiterhin, auf welche Weise die Tänzer*innen meinen Tanz korrigieren.

Der Anthropologe Johannes Fabian argumentiert, dass ethnografische Kommunikation darauf basieren muss, Gleichzeitigkeit herzustellen (Fabian 2014: 30–31). Das gilt auch fürs Tanzen. Beim Entrainment durch gemeinsamen Tanz wird im strikten Sinne eine geteilte Gegenwart im Raum hergestellt. Geteilter Tanz rahmt nicht nur ein gemeinsam erlebtes Zeitfenster. Durch die koordinierten rhythmisierten Bewegungen synchronisieren sich Forscherin und Tänzer*in auf einer zeitlichen Mikroebene. Wir verrichten in dieser geteilten Zeit beide körperliche Arbeit.⁴

4 Ich verstehe den paradoxerweise niedrigen Status der Kuduro-Tänzer*innen vor dem Hintergrund der Geschichte Angolas, die von Sklaverei, Zwangsarbeit und fortbestehenden, wenn auch sich verschiebenden, Klassenhierarchien geprägt ist. Klasse spiegelt sich in der Arbeitsorganisation wider und wird durch sie perpetuiert – insbesondere in der Unterscheidung zwischen körperlicher Arbeit (wie z.B. Tanz) oder Schreibtischarbeit (wie z.B. akademische Forschung).



Abbildung 1: Animador Puto Jiss stachelt Tänzer Fogo de Deus dazu an, einen Simate (»Bring Dich um«) genannten Rückwärtssalto zu vollführen, Luanda 2011 (Foto: Paulino »Cinquenta« Damião)



Abbildung 2: Tänzer Aurio Dance im interaktiven Tanzinterview mit der Autorin, Luanda 2012 (Foto: Paulino »Cinquenta« Damião)

Kudurotänzer*innen arbeiten eng mit *animadores* und anderen Tänzer*innen zusammen und sind deswegen darauf spezialisiert, auf verbale, visuelle oder viszerale Signale zu reagieren. So perfektionieren sie ihre nonverbale Kommunikation in der Interaktion mit ihren Ko-Performer*innen. Das interaktive Tanzinterview würdigt diese Expertise. Es bietet eine einfache, mobile und flexible Methode, welche Tänzer*innen sowohl auf verbaler als auch auf nonverbaler Ebene anspricht.

Kudurotänzer*innen haben ein spezifisches verbales Vokabular entwickelt, mit dem sie ihre Tanzpraxis untereinander sprachlich vermitteln und reflektieren. Das interaktive Tanzinterview kombiniert Praxis und Reflexion und versetzt Tänzer*innen im Sinne von Spittlers dichter Teilnahme in die Lage, verkörpertes Wissen durch Bewegung aufzurufen und gleichzeitig im Gespräch mit der Forscher*in zu mobilisieren. Das interaktive Tanzinterview bringt die Begriffe von Kuduro-Tanzbewegungen genauso zur Sprache wie Narrative, die um die *toques* herum gestrickt und gepflegt werden. So berichtete mir Tänzer Fogo de Deus im interaktiven Tanzinterview, dass der *toque Da Tuga* (»Aus Portugal«) entwickelt wurde, um die aus der portugiesischen Diaspora zum Jahreswechsel nach Angola zurückkehrenden Verwandten zu begrüßen (Fogo de Deus/Manda Chuva 2012).

Wenn ich die aus den interaktiven Interviews resultierenden Videos anschau, drängt sich der Vergleich zwischen dem Tanz der Kuduristas und meinen eigenen weniger geschickten Bewegungen auf. Durch diese Gegenüberstellung springen mir Details in der Performance der Kuduro-Tänzer*innen ins Auge: Filigrane Fußarbeit, eine bestimmte Körperhaltung, rasche, impulsive oder komplexe Bewegungen. Ich kann in der Gegenüberstellung genauer ausmachen, an welchen Stellen die Kuduro-Tänzer*innen *carga* erzeugen und welche Strategien sie dazu einsetzen. Ich nehme auch an, dass aufgrund der pädagogischen Intentionalität – sie unterrichteten mich ja während der Interviews – Tänzer*innen ihre Bewegungen noch klarer artikulierten.

Zurück am heimischen Schreibtisch zeigt sich, wie wertvoll dieses Oszillieren zwischen Bewegung und Gespräch ist. Im Laufe des Schreibprozesses sichtete ich das aufgenommene audiovisuelle Material, suche nach wiederkehrenden Ereignissen, beziehe das Tanzmaterial auf Interviews, Literatur, Feldnotizen, Performance-Videos und wage mich an Interpretationen. Während ich das Material durchdenke und meine Reflexionen verschriftliche,

ergeben sich immer wieder neue Fragen, die ich mit den Tänzer*innen noch diskutieren möchte.

Im Kudurotanz wird immer wieder eine Bewegung auffällig, die ich »*Switching Over*« genannt habe (Alisch 2019). *Switching Over* markiert einen Moment, in dem Kuduristas während einer *individual*-Sequenz kurz wie eingefroren in einer Position verharren, in der sie die Arme anwinkeln, den Hintern herausstrecken und dabei clownesk in die Kamera starren oder das Publikum mit Blicken fixieren. Diesen Moment habe ich erst bei der Durchsicht der Videoaufnahmen als eine systematisch wiederkehrende Handlung identifiziert und wollte ihn nun mit Kuduro-Tänzer*innen diskutieren. Bis dato hatte ich den Facebook-Chat erfolgreich als Medium für Interviews eingesetzt, z.B. um historische Narrative zu dokumentieren oder Wortbedeutungen zu verifizieren. So entstand ein zirkulärer Prozess des Teilens, in dem Kuduristas und ich weiter Wissen koproduzierten. Nun wollte ich wissen, ob dieser Moment des *Switching Over* einen Namen hat, und wenn ja, welchen. Ferner wollte ich wissen, wo Tänzer*innen diesen Bewegungsablauf lernen, ob eine bestimmte Gruppe von Tänzer*innen das *Switching Over* praktiziert, ob dieser Moment besondere Bedeutung trägt, und wenn ja, welche, ob *Switching Over* vielleicht eine pragmatisch-anatomische Bewandnis hat. Nichts davon konnte ich über Facebook-Chats in Erfahrung bringen, obwohl sich die Tänzer*innen offen und an Austausch interessiert zeigten. Es gestaltete sich äußerst schwierig, wenn nicht gar aussichtslos, den Austausch rein verbal und schriftlich per Online-Chat weiterzuführen. Aufgrund der Antworten wurde mir deutlich, dass ich nicht vermitteln konnte, welchen Bewegungsmoment ich meine und wünschte mir sehnlichst den direkten kinetisch-verbalen Austausch im interaktiven Tanzinterview zurück. Dieses kommunikative Scheitern zeigte auf, wie hilfreich das interaktive Tanzinterview für die Erforschung von Kuduro und von populärem Tanz im weiteren Sinne sein kann. In der Triangulierung mit anderen Daten konnten Kuduristas und ich mittel interaktivem Tanzinterview die nun folgende Systematisierung von Kuduro-Tanz ko-konstruieren.

Grundbewegungen

Im frühen Kudurotanz dominierten u.a. *Locking*-artige Grundbewegungen. Seit etwa 2007 hat sich eine leichtfüßige Grundbewegung namens *conjugação de pernas* (»verbundene Bewegung der Beine«) etabliert. Hier neigen die Tänzer*innen ihren statischen Oberkörper leicht nach vorne, während sie zügige, filigrane Beinarbeit vollführen – oft auf Zehenspitzen – wobei die Hände leicht auf den Oberschenkel, den Fuß oder das Schienbein klatschen. Daneben tanzen insbesondere Frauen* oft eine wellenförmige Grundbewegung, inspiriert vom kongolesischen *ndombolo*-Tanz, die durch Hüft- und Rumpfdrehungen gekennzeichnet ist. Diese drei Grundbewegungen können die unten aufgeführten Elemente verbinden oder ihre Basis bilden.

1. Toque⁵

Ähnlich wie im jamaikanischen Dancehall lancieren Kuduristas in der Regel Songs zusammen mit einer gleichnamigen Tanzbewegung, dem *toque*, auf dem Popmusik-Markt. Erklärtes Ziel ist es, dass *toques* breitenwirksam getanzt werden, denn sie sind – neben Call and Response-Refrains – das wichtigste Marketinginstrument, um ein Massenpublikum für einen Kuduro-Song zu begeistern. Kuduristas gestalten ihre *toques* mit dem klaren Ziel, dass sie von vielen verschiedenen Menschen leicht kopiert werden können. Während der Refrain erklingt, führen Sänger*innen, Tänzer*innen und Publikum diese kurzen eintaktigen Bewegungssequenzen auf. Durch diese Möglichkeit zum genussvollen Partizipieren erlangt ein Kuduro-Song Popularität.

Kudurotänzer*innen übernehmen alltägliche Begebenheiten, Bilder und Bewegungen in ihre *toques*. In »Dança Engraxador« (»Schuhputzer-Tanz«) greift das Duo Os Namayer (2011) die typische reibende, kreisende Handbewegung von Schuhputzenden auf, die im staubigen Luanda zum Stadtbild gehören. Zum »Tanz des Generators« gehört das Ziehen am Kabel eines

5 Das portugiesische Substantiv *toque* hat eine Reihe von Bedeutungen wie »Akt oder Wirkung der Berührung«, »Kontakt«, »Schlag«, »Trommelschlag«, »(Horn-)Signal«, »Handschlag«, »Pinzelstrich«, »Klingeln«, »Flair«, »Berührung«, »Spur« oder »Griff« (Teixeira, 2004: 1508). Im Zusammenhang mit Musik und Tanz wird *toque* im lusophonen Black Atlantic häufig zur Beschreibung rhythmischer Muster verwendet.

Generators – eine Bewegung, die angesichts der häufigen Stromausfälle im kollektiven kinetischen Repertoire der Menschen in Luanda fest verankert ist. Der *toque* ihres Liedes »Helicóptero« (»Helikopter«) ist eine Nachahmung der Rotorblätter. Puto Lilas' *toque* »Enchimento« (»Die Füllung«) zelebriert die üppigen Rundungen einer imaginären Gesprächspartnerin. Hier werden schalenförmig gehaltene Hände vor der Brust kreisförmig bewegt und von der Textzeile »All das gehört dir ?!?« begleitet. Das durch die Verbindung von Text und *toque* vermittelte zweideutige Kompliment spielt auf die Tatsache an, dass viele Frauen in Luanda ihre Kurven gern in Szene stellen, Körperteile durch Kleidung akzentuieren, und manchmal auch durch plastische Chirurgie. Im Jahr 2013 erschien Puto Lilas' »Está Xuxuado: Com V da vin-gança« (»Es ist *xuxuado*: Mit V für Vergeltung«). Song und *toque* verweisen auf den Modetrend *xuxuado*, also enge Leggings so zu tragen, dass der Schritt betont wird. Der *xuxuado* war 2013 so beliebt, dass unter diesem Motto Partynächte stattfanden. 2014 brachte Mauro Alemão (2014) den Song-*toque* »Catolotolo« heraus. Mit seinen spastischen Bewegungen aus verkrampften Gelenken an den Schultern, Handgelenken und Knöcheln verweist es auf einen Ausbruch des Catolotolo-Fiebers (verursacht durch das Chikungunya-Virus) in Angola im Jahr 2014. Der *toque* »Bela« (»Schöne Frau«) wurde von einem Streit eines betrunkenen Paares inspiriert. Dabei verweist die Tanzbewegung auf das Rückwärtstaumeln des Partners von Bela, der versucht, ihren Schlägen auszuweichen (Platina Line 2014). Das nervöse zombie-artige Staksen und Kopfschütteln von »Tá maluca« (»Sie ist verrückt«) (Noite Dia/DJ Killamu 2009) geht einher mit einem paranoid treibenden Instrumentaltrack und dem Text »Bist Du verrückt? Sie ist verrückt, sie ist verrückt, sie ist verrückt, sie ist verrückt« – alles mit einem Augenzwinkern vorgetragen.

Ein *toque* vereindeutigt oft mehrdeutige Liedtexte, z.B. durch eine typische Bewegung oder indem er energetische Zustände in Bewegung manifestiert. Wenn sich ein *toque* durchsetzt, tanzen ihn Menschen auf formellen und informellen Tanzflächen (sei es in der Disco, auf dem Schulhof, auf dem Hinterhof, dem Kindergeburtstag, auf der Bühne, am Taxistand), wenn das entsprechende Kudurostück erklingt. Aber sie begleiten auch andere Lieder damit. So zirkulieren populäre *toques* durch Auftritte und Videos verschiedener Künstler*innen. *Toques* evozieren auf verkörperte und sichtbare Weise, was nicht verbal ausgedrückt werden kann oder darf. Sie spiegeln, konterkarieren, verstärken oder destabilisieren durch Körperbewegung, was der Liedtext mit Worten sagt. Obwohl *toques* auch allein getanzt werden, ermög-

lichen sie in erster Hinsicht einfach und genussvoll das Teilen von Gemeinschaft durch Tanz.

2. Esquema

Ein *esquema* dagegen tanzen vornehmlich Profi-Tänzer*innen auf Bühnen oder in Videoclips. Kuduristas bezeichnen mit *esquema* (»Schema«) eine kurze dynamische Tanzroutine, die Tanzgruppen im Verlaufe von Bühnenshows und Videoclips präsentieren.⁶ Tänzer*innen fügen ein *esquema* gern in eine Abfolge von Solopassagen mit theatralischem, improvisiertem oder akrobatischem Tanz ein, zwischen *toques* oder auch *dance battles*. Tänzer*innen wiederholen ein *esquema* in der Regel mehrere Male hintereinander. Weiterhin habe ich öfter beobachtet, dass *esquemas* eingesetzt werden, um die Bühnenpräsentation eines Kuduro-Songs zu eröffnen oder zu beenden.

Nach meinem Verständnis unterscheidet sich ein *esquema* dadurch von einem *toque*, dass es keinen eigenen Namen trägt und nicht an einen spezifischen Kuduro-Song gebunden ist. Ein *esquema* ist weniger erzählerisch oder denotativ als ein *toque*. Es ähnelt eher einer Aerobic- oder Zumba-Routine. Wenn Tänzer*innen sich im *esquema* synchronisieren, schaffen sie Einheit und Kohärenz nach abwechslungsreichen Passagen. In diesem Sinne stellen sie *carga* her im Sinne von »Synchronismus der Gruppe«, den Tony Amado beschreibt (Alisch 2017: 50).

3. Individual

Individual (»Individual«) ist eine Solopassage im Kuduro-Tanz, in der erfahrene Tänzer*innen ihre Virtuosität demonstrieren. Der Solo-Aspekt unterscheidet den *individual* von den kollektiven Tanzformen *toque* und *esquema*. Im *individual* führen die Tänzer*innen theatralische Bewegungen und Gesten aus, wie z.B. Hinken, als ob ein Bein fehlen würde. Sie vollführen *cara feia* (»hässliches Gesicht«) genannte Gesichtsverrenkungen oder stürzen sich zu Boden, als ob sie erschossen worden wären. Kuduro-Tänzer*innen führen im *individual* ihr eigenes Repertoire auf, tanzen hier aber auch *toques* auf höchst-

6 *Esquema* wird auch regelmäßig im Sinne von »korruptes Geschäft« in Luanda verwendet (Schubert 2017: 4). Allerdings habe ich nie gehört, dass Menschen in Angola aktiv eine Verbindung zwischen diesem *esquema* und jenem *esquema* im Tanz herstellen.

tem Niveau. Während Frauen* in erster Linie durch sexy Bewegungen ihren *individual* transgressiv gestalten (Alisch 2017: 168), ist es meiner Beobachtung nach Männern vorbehalten, durch gewalttätige Bewegung Aufmerksamkeit zu erzeugen. Dies tun sie z.B. indem sie auf der Bühne stehende Plastikstühle durch Sprünge zerstören oder *simate* (»bring Dich um«) (vgl. Abb. 1) genannte Rückwärtssalti mit harter Landung auf dem Rücken auszuführen.

Vor allem in der *Underground* genannten Spielart des Kuduro sind im *individual* transgressive Performances üblich, die komisch, absurd, akrobatisch oder gewalttätig sein können. So sehr sie Zuschauer*innen auch als pures Chaos erscheinen mögen und so sehr die Tänzer beteuern, in einem Trancezustand zu agieren (Maninho da Vassoura 2013) – diese Showstopper sind durchaus auch geplant und reglementiert. Der Tänzer Come Deixa brilliert häufig bei TV-Auftritten oder bei einer »Underground My Music« (UMM) genannten Versammlung älterer Underground-Tänzer*innen durch spektakuläre *individual*-Auftritte. Bei einem Live-Auftritt filmte ich Come Deixa (Alisch 2011) als er die Kuduristas Agressivo do Cazenga im Cidadela-Stadion begleitete. Während die Sänger das Publikum animieren, entzieht sich Come Deixa dem Rampenlicht. Er schreitet am Rande des Spielfeldes, das als Bühne dient, auf und ab. Er rüttelt an beweglichen Fußballtoren, prüft die Stabilität der Lautsprecher und begutachtet eine Hebebühne vom anderen Ende des Spielfeldes aus. Als sich die Sänger*innen wieder auf ihn konzentrieren, läuft Come Deixa zur Hebebühne hinüber und überquert sie joggend, um auf ein Fußballtor zu steigen. Er erklimmt das Tor und beginnt zu tanzen, doch ein Wachmann ordert ihn schnell wieder herunter. Der Tänzer gehorcht unverzüglich und setzt seinen *individual* einfach auf dem Boden fort. Im Interview mit Profitänzer Maninho da Vassoura spreche ich an, wie umsichtig Come Deixa zu agieren scheint. Maninho da Vassoura bestätigt mir, dass auch er die Besonderheiten seiner Tanzumgebung abschannt. Alle guten Kuduro-Tänzer*innen sollten »den Raum lesen«, um sich auf ihre Nummern vorzubereiten (Maninho da Vassoura 2013).

Fazit

Tänzer Piko in Windel und Rollstuhl wirkt auf mich, als würde er lebensweltlich disparate Zustände auf der Bühne ineinanderschieben. Infantilität und Altersschwäche, Körperkontrolle und Kontrollverlust, Brutalität und

Hilflosigkeit, Unterwürfigkeit und Begehren, Kampf und Gemeinschaft kombiniert er auf unglaubliche Weise.

Der Kulturwissenschaftler Tejumola Olaniyan entwickelte in Bezug auf den nigerianischen Afrobeat-Weltstar Fela Kuti im Speziellen und auf performative Künste in afrikanischen Staaten im Allgemeinen das Konzept des »postcolonial incredible« (Olaniyan 2004: 2). Er führt dazu aus:

The ›incredible‹ inscribes that which cannot be believed; that which is too improbable, astonishing, and extraordinary to be believed. The incredible is not simply a breach but an outlandish infraction of ›normality‹ and its limits. If ›belief‹, as faith, confidence, trust, conviction, underwrites the certainty and tangibility of institutions and practices of social exchange, the incredible dissolves all such props of stability, normality, intelligibility (and therefore authority) and engenders social and symbolic crisis. (Olaniyan 2004: 2)

Selbst voller Widersprüche, mahnte Fela Kuti in seinen Liedtexten und öffentlichen Äußerungen stets, dass das Unglaubliche der postkolonialen Lebenswelt Nigerias nicht normalisiert werden dürfe. Ähnlich wie in Nigeria hat in Angola das Ölgeld wenigen unvorstellbaren Wohlstand gebracht, intensiviert aber auch Kriegshandlungen, Gewalt, Armut oder die Wirkung von Tanz und Musik.

Kudurotanz – wie auch viele andere performative Praktiken im globalen Süden – stellt das *postcolonial incredible* aus und fordert so von uns Forschenden ein Nachjustieren unserer eigenen ethischen Positionen (Alisch 2021) und die Beschäftigung mit spezifischen lokalen Gegebenheiten. Ich komme zurück auf die eingangs reflektierte Positionierung und verbinde sie mit Fragen der Repräsentation im wissenschaftlichen Kontext des globalen Nordens. Angesichts des *postcolonial incredible* in Performance und Lebenswirklichkeit greift auch beim Teilen von schriftlichen Forschungsergebnissen unsere Verantwortung als Forscher*innen, Widersprüche zu benennen und auszuhalten – ganz so wie es Kuduristas tanzend tun. Die schwarzen feministischen Theoretikerinnen, die sich *Pleasure Ninjas* nennen, fordern, »wir müssen die Spannungen aufrechterhalten«, die postkoloniale Denker wie Stuart Hall oder Paul Gilroy eingeführt haben (Morgan 2015: 42).

In ihren *individual*-Performances verwandeln Kuduristas die Gewalt, die die angolansiche Gesellschaft als Konsequenz von Kolonialgeschichte, Sklaverei und Bürgerkrieg durchdringt, in Bewegung und Unterhaltung.

Im Tanz veräußerlichen Kuduristas das *postcolonial incredible* als Spektakel. Kuduristas bieten eine Draufsicht auf das *postcolonial incredible* an, die sowohl kollektive Euphorie als auch persönliche Distanzierung ermöglicht. Gleichzeitig erzeugt Kuduro im Modus der *toques* aber auch genussvolle Gemeinschaft im Tanz.

Literatur

- Alisch, Stefanie (2011): *Video: Puto Agressivo and Come Deixa. At Kuduro Nao Para*, Luanda 21.08.2011.
- Alisch, Stefanie (2012): *Video: Puto Lilas at Show dos Multidões. Cidadela*, Luanda 23.06.2012.
- Alisch, Stefanie/Siegert, Nadine (2013): Grooving on broken. Dancing war trauma in Angolan Kuduro, in: Lizelle Bisschoff/Stefanie de van Peer (Eds.), *Art and Trauma in Africa. Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*, London: I.B. Tauris, S. 50-68.
- Alisch, Stefanie (2017): *Angolan Kuduro. Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance*, PhD thesis, Bayreuth: Universität Bayreuth.
- Alisch, Stefanie (2018): Ästhetisch übergriffig und politisch zahm? Kalkulierte Transgression und subtile Dimensionen des Politischen im angolanschen Kuduro, in: Stefanie Alisch/Susanne Binas-Preisendörfer/Werner Jauk (Hg.), *Darüber hinaus ... Populäre Musik und Überschreitung(en)*, Proceedings 2. IASPM D-A-CH-Konferenz Graz 2016, Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, S. 27-39.
- Alisch, Stefanie (2019): Switching Over. Reflections on the intersection of dance and visual media in Angolan kuduro, in: Ute Fendler/Katharina Fink/Nadine Siegert/Ulf Vierke (Eds.), *Revolution 3.0. Iconographies of Radical Change*, München: Akademische Verlagsgemeinschaft, S. 329-360.
- Alisch, Stefanie (2019a): *Towards an Epistemology of Sound Systems. A comparative perspective*, 6th Global Reggae Conference – Reggae Innovation and Sound System Culture II, Reggae Studies Unit, Institute of Caribbean Studies, Kingston, 14.02.2019, [online] https://www.youtube.com/watch?v=3jf_UuCi1u24 [15.01.2022]
- Alisch, Stefanie (2021): Angolanischer Kuduro auf Hinterhof und Facebook. Tanzethnographie unter diffusen Bedingungen zwischen körperlicher

- Interaktion und on-line Teilnahme, in: Barbara Alge (Hg.): *Musikethnographien im 21. Jahrhundert*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, S. 149-178.
- Alisch, Stefanie (2021a): ›I opened the door to develop kuduro at JUPSON. Music Studios as Spaces of Collective Creativity in the Context of Electronic Dance Music in Angola, in: *Contemporary Music Review*, Vol. 39 No. 6, S. 663-683, [online] <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1863004>
- Almeida, Shana (2015): Race-Based Epistemologies: The Role of Race and Dominance in Knowledge Production, in: *Wagadu, A Journal of Transnational Women's and Gender Studies*, No. 13, S. 79-105.
- Ban-Gala, Kajim (2012): *A imbecilização do país pelo Kuduro*, Semanário Angolense, 18.01.2012.
- Barros Wilper, Agneta (2011): *Kuduro de Angola. A exclusão de uma nova linguagem*, Salvador da Bahia, 23.08.2011.
- Brandão, Romão (2013): ›Criadores‹ optam pelo semba. *Kuduristas em queda livre?*, Semanário Angolense 29.06.2013.
- Carvalho, Ruy Duarte de (1989): *Ana a manda, os filhos da rede. Identidade colectiva, criatividade social e produção da diferença cultural: um caso muxiluan-da*, Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Danielsen, Anne (Ed.) (2010): *Musical rhythm in the age of digital reproduction*, Farnham: Ashgate.
- Dauer, Alfons (1983): Stil und Technik im afrikanischen Tanz. Betrachtungen zu den Weltfestspielen afrikanischer Kunst in Dakar 1966, in: A. M. Dauer/Artur Simon (Hg.), *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*, Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, S. 217-233.
- DIAMANG (Ed.) (1958): *Publicações Culturais N.º. 37. Flagrantes da vida na Lunda*, Museu do Dundo, Lisboa.
- DJ Man Killa (2011): *Interactive dance interview kuduro*, interviewed by Stefanie Alisch 31.08.2011.
- Dos Santos, Jacques Arlindo (2012): *ABC do Bê Ó*, 2nd ed., Luanda: Chá de Caxinde.
- Dos Santos, José Eduardo »Coréon Dú« Paulino (2010): *Festa de Quintal: Constructing Performance in the Home Theatre*, MA Thesis Dance Theatre: The Body in Performance, London: Laban Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance.

- Fabian, Johannes (2014): *Time and the other. How anthropology makes its object*, New York: Columbia University Press.
- Fogo de Deus/Manda Chuva (2012): *Interactive video interview kuduro*, interviewed by Stefanie Alisch 21.07.2012.
- Harlig, Alexandra (2015): *Encyclopedia of Kuduro. Verbal descriptions of toques*, [online] <https://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro/> [17.04.2015]
- Jacobs, Sean (2015): *TIME Magazine and the »Africa is Rising« Meme*, [online] <https://africasacountry.com/2012/11/time-magazine-and-the-africa-is-rising-meme> [21.04.2022]
- Jamba, Sousa (2013): *Entender o kuduro*, [online] http://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=14684:entender-o-kuduro-sousa-jamba&catid=17:opinio&Itemid=124 [20.09.2013]
- Jorge, António (2003): *Ana Clara Guerra Marques. Outras frases. A dança em Angola mudou*, António Jorge (Regie), DVD, Lisboa: Lx Filmes.
- Kindanje, Jó (2011): *Kuduro, um reinado sem rei nem coroa. Verdades históricas sobre a origem de um produto cultural genuinamente angolano*, Luanda: Jornal de Negócios.
- Kubik, Gerhard (1991): Muxima Ngola – Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert, in: Veit Erlmann (Hg.), *Populäre Musik in Afrika*, Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, S. 201-271.
- Küsters, Ivonne (2006): *Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen*, Wiesbaden: Hoger Studententexte zur Soziologie.
- Maninho da Vassoura (2013): *Interview kuduro*, interviewed by Stefanie Alisch 04.01.2013.
- Manuel, Ilídio (2010): *Um género musical em franca ascensão. Kuduro, o novo »embaixador« da música angolana?* *Semanário Angolense* 31.07.2010.
- Marques, Ana Clara Guerra (Ed.) (1999): *A Alquimia da Dança*, Luanda: Chá de Caxinde.
- Mauro Alemão (2014): *Catolotolo*, DJ Padux (Regie), Luanda, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=72VxnAnwz-o> 08.10.2018], Moorman, Marissa Jean (2008): *Intonations. A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, Athens (OH): Ohio University Press.
- Moorman, Marissa Jean (2014): *Anatomy of Kuduro: Articulating the Angolan Body Politic after the War*, in: *African Studies Review*, Vol. 57 No. 3, S. 21-40, [online] <https://doi.org/10.1017/asr.2014.90>

- Morgan, Joan (2015): Why We Get Off: Moving Towards a Black Feminist Politics of Pleasure, in: *The Black Scholar*, Vol. 45 No. 4, S. 36-46, [online] <https://doi.org/10.1080/00064246.2015.1080915>
- Nguizani, Domingos (2003): *Como dirigir um grupo e montar uma obra de dança*, Luanda: Editorial Nzila.
- Noite Dia/DJ Killamu (2009): *Tá maluca. Hochi Fu*, Luanda, [online] <https://youtu.be/bkf9IXwPMKI> [05.01.2020]
- Olaniyan, Tejumola (2004): *Arrest the music! Fela and his rebel art and politics*, Bloomington: Indiana University Press.
- Os Namayer (2011): *Engraxador*, Luanda, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=28oToS3wjJ4> [08.10.2018]
- Platina Line (2016): *Entrevista com Os Detroia »Os Criadores do Sucesso Bela«*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=USJfxHUDdrM> [07.06.2016]
- Puto Lilas (2011): *Mana Tocobina*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=YdtBbckEMrI> [10.05.2022]
- Schubert, Jon (2017): *Working the system. A political ethnography of the new Angola*, Ithaca: Cornell University Press.
- Spittler, Gerd (2001): Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Nr. 126, S. 1-25.
- TPA 2 (2010): *Sempre a Subir: Aulas de Kuduro com a Titica*, TPA, 09.01.2010, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=qSo9hNn1XDk> [02.04.2015]

